



Kuvaajan ja ohjaajan yhteistyötä: Dome Karukoski ja Tuomo Hutri FSC elokuvan Kielletty Hedelmä (2009) kuvauksissa.

TOLKULLINEN HULLU

eli hyvän kuvaajan ainekset

“The greatest collaboration that probably exists in any art form is that relationship between director and cinematographer”

- Caleb Deschanel, ASC

Maisterin tutkinnon opinnäyte
Kirjallinen osuus
Tuukka Ylönen

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Elokuvauksen suuntautumisvaihtoehto

18.5.2017

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1. JOHDANTO | 3 |
| LÄHTÖKOHTIA | 3 |
| KIRJOISTA LUETTUA | 4 |
| Yhteistyö | 4 |
| Tekniikka | 5 |
| Sitoutuminen | 6 |
| Kamera käy | 7 |
| Herkkyys ja ideat | 8 |
| TUTKIMUSKYSYMYKSET JA HAASTATELTAVAT | 9 |
| 2. MITEN KUVAAJAT VALITAAN | 11 |
| VALINNAN MAHDOLLISUUS | 11 |
| VALINNAN PERUSTEET | 13 |
| Persoona ja maailmankuva | 13 |
| Tuki ohjaajille ja näyttelijöille | 14 |
| Koulutus ja verkostoituminen | 16 |
| Yleissivistys | 17 |
| Innostus | 18 |
| Tehokkuus | 19 |
| VALINTATAVAT | 19 |
| 3. KUVAAJAN JA OHJAAJAN YHTEISTYÖ | 22 |
| ENNEN KUVAUKSIA | 22 |
| KUVAUSTEN AKANA | 24 |
| KUVAUSTEN JÄLKEEN | 26 |
| 4. POHDINTAA JA JOHTOPÄÄTÖKSET | 28 |
| YLEISTÄ | 28 |
| ITSELLE OPIKSI | 29 |
| LIITE 1. HAASTATTELUKYSYMYKSET OHJAAJILLE | 31 |
| LÄHTEET | 32 |

1. JOHDANTO

LÄHTÖKOHTIA

Elokuvaajalta ei juuri kysellä maisterinpapereita. Töitä saa yleensä aivan muilla perusteilla. Ilmeisin peruste on tietysti se, että kuvaaja on hyvä. Tämän kuulee usein ohjaajilta, jos kysyy kuvaajan valintaperusteista.

Mutta millainen sitten on hyvä kuvaaja? Sen ymmärtäminen on tärkeää jotta itse voisi olla mahdollisimman hyvä kuvaaja.

Koska kuvaaja yleensä on yrittäjä, joka myy ”tuotettaan” eli osaamistaan ja näkemystään, hän haluaa kehittää tuotettaan ja suoritustaan aina vain paremmaksi ja työllistäjän kannalta houkuttelevammaksi. Ja itseään voi parhaiten kehittää, kun ymmärtää mitä puoliaan ja miten on syytä ja voisi kehittää.

Tätä tietämystäni aion laajentaa selvittämällä tässä kirjallisessa lopputyössäni ohjaajien ajatuksia siitä, millainen on hyvä kuvaaja. Näin lopputyö ja maisterinpaperit voivat sittenkin ehkä auttaa ammatin harjoittamisessa ja kiinnostavien työtehtävien saannissa.

Sillä vaikka papereita ei kyseltäisikään, lopputyön tuottaman lisätietämyksen perusteella tapahtuvan itsensä kehittämisen tuloksia todennäköisesti arvostettaisiin.

Yllä olevista syistä päätin tutkia itselleni ja muille kuvaajille hyödyllistä asiaa eli hyvän kuvaajan kriteereitä erilaisten ohjaajien näkökulmasta.

Sitä, miten suomalaiset ohjaajat määrittelevät hyvän kuvaajan, lähdän selvittämään haastattelemalla kolmea eri ohjaajaa. Haastateltavat edustavat selkeästi kolmea erilaista työkenttää eli pitkää fiktioelokuvaa, dokumenttielokuvaa ja tv- sarjatuotantoa. Minkälaisia odotuksia ja vaatimuksia heillä on kuvaajan suhteen?

Kuvaajalle tekniikan ja kaikkeen siihen liittyvän opiskelu ja oppiminen on suhteellisen suorviivaista ja tietysti ensimmäinen edellytys kuvaajana toimimisessa.

Yhteistyö ohjaajan kanssa hänen työtään tukien ja häntä kuvaustilanteessa auttaen ja samalla kuitenkin itsenäisen taiteilija-aseman säilyttäen on paljon monisyisempi maailma.

Tämä näkyi myös elokuvauksen opinnoissa ja opetuksessa. Tekniikkaa, työmetodeja ja case studyja oli paljon ja kattavasti opetuksessa tarjolla.

Sen sijaan opastusta liittyen kuvaajan ja ohjaajan työparina toimimiseen oli suhteellisen vähän jos ollenkaan. Professori **Esa Vuorinen** puhui tästä aiheesta pelinä, jota ohjaajien kanssa pelataan. Ja että tätä peliä ei voi oikein opettaa vaan jokaisen pitää se itse oppia. Vähän samoin kuin jääkiekkoa ei opi pelaamaan jääkiekkoa katselemalla vaan sitä pelaamalla.

Tämä onkin varmaan pitkälti totta. Kuvaajanakin voi kuitenkin kehittyä, ja

haastatteluillani etsin niitä tekijöitä, joita suomalaiset ohjaajat painottavat. Samalla haluan selvittää, ovatko ne samoja tuotannon lajista (fiktio jne.) riippumatta. Lisäksi tutkin jokaista edellä mainittua tuotannon lajia erikseen nähdäkseni, onko kullakin niistä joitain erityispiirteitä ja -vaatimuksia liittyen ohjaajan ja kuvaajan yhteistyöhön.

KIRJOISTA LUETTUA

Ohjaaja **David Leanin** kerrotaan kysyneen kerran ohjaaja **Ingmar Bergmanilta** millaista työryhmää tämä käyttää. *“Minä teen elokuvani kahdeksantoista hyvän ystävän kanssa,”* Bergman vastasi. *“Sepä mielenkiintoista,”* Lean vastasi. *“Minä teen omani sadanviidenkymmenen viholliseni kanssa”* (Singer 2007, 5).

On tällainen keskustelu todella käyty tai ei, siinä on kyllä oma järkensä. Osaltaan näiden ohjaajien erilaisia näkemyksiä selittäisi nimittäin se, että Lean 1950-luvun lopulla päätti keskittyä historiallisiin aiheisiin, ja tuloksena oli kaksi erittäin vaativissa olosuhteissa kuvattua speaktaakkelia, *Kwai-Joen silta* (1957) ja *Arabian Lawrence* (1962) (Finler 1985, 119).

Samaan aikaan Bergman teki huomattavasti pienimuotoisempia mutta yhtä lailla historiaan jääneitä elokuvia kuten *Mansikkapaikka* (1957) ja *Talven Valoa* (1963). Bergman työskenteli lisäksi talvet teatteriohjaajana ja ystävystyi sielläkin näyttelijöidensä kanssa. Hänet valittiin Tukholman Dramatenin johtajaksikin (Bergman 1987, 180).

Voi siis olla, että Lean valtavien tuotantojen ja suuren tekijäjoukon paineessa näki ryhmänsä eri lailla vastuksena kuin helpommin hallittavissa, pienimuotoisissa draamoissa ja teatterissa työskennellyt Bergman.

Yhteistyö

Pelkästään uuden tai tuntemattoman kuvaajan kanssa työskentely saattaa helposti nostaa ohjaajan mieleen ristiriitaisia uhkakuvia. Tsekkiohjaaja **Miloš Forman** joutui tällaiseen tilanteeseen, kun hän taas vasten tahtoaan joutui käyttämään elokuvassa *Yksi lensi yli Käenpesän* (1975) peräti kolmea eri kuvaajaa.

Koska Forman oli loikannut Yhdysvaltoihin, hän ei voinut käyttää Tsekkoslovakiaan jäänyttä vakikuvaajaansa **Mirek Ondříčekiä**. Tuottajat suosittelivat Formanille **Haskell Wexleriä**, joka oli voittanut Oscarinkin elokuvasta *Kuka pelkää Virginia Woolfia* (1966).

Forman piti Wexleriä hyvänä kuvaajana, mutta oli hiukan huolissaan, koska Wexler oli myös ohjannut joitakin elokuvia. Forman pelkäsi, että Wexlerin ohjaajan ambitiot haittaisivat yhteistyötä. Hyvin sujuneen päivällispalaverin seurauksena Forman tästä huolimatta valitsi Wexlerin Käenpesän kuvaajaksi.

Ongelmat alkoivat kuitenkin kasaantua kuvauspaikalla.

“...Näyttelijät norkoilivat lähettyvilläni hermot kireällä...”

“... Lopulta jotkut murtuivat ja kertoivat Wexlerin epäilleen minun kykyjäni ohjata tämä nimenomainen elokuva...” (Forman/Novak 1994, 279)

Forman oli hyvin haluton antamaan Wexlerille potkuja, koska ei ollut koskaan erottanut ketään elokuvassaan työskennellyttä. Lopulta tuottajien painostuksesta hän kuitenkin joutui tekemään näin.

Tilalle tuli juuri *Tappajahaissa* (1975) kunnostautunut **Bill Butler** joka ... *”tutustui työkopioihin ja kuvasi elokuvan loppuosan samaan tyyliin...”* (Forman/Novak 1994, 280)

Kolmas kuvaanjanvaihto tuli eteen, kun Butler joutui lähtemään seuraavan, jo aiemmin sovitun työnsä kuvauksiin. Käenpesän yhden kohtauksen tuli siksi tekemään vielä **William Fraker**.

Lopputuloksena oli Formanin varmaan aiheellisista peloista huolimatta kuitenkin visuaalisesti ehjä kokonaisuus.

“...Molemmat (Butler ja Fraker) tavoittivat Wexlerin tyylin niin hyvin, että on mahdotonta erottaa, milloin yhden kuvaajan työ loppuu ja toisen alkaa...” (Forman/Novak 1994, 280)

Tämä kuvaajien vaihtuminen käynee esimerkiksi siitä, että jos ammattilainen on teknisesti ja muuten osaamisessaan aivan huipulla niin kuin kolme Käenpesää tehnyttä kuvaajaa olivat, he pystyvät muuntamaan tyyliinsä kulloisenkin elokuvan tyylin mukaiseksi.

Mikään ideaalitalanne tällainen vaihtelu ei toki ohjaajan työn kannalta ole – eikä myöskään kuvaajan. Merkille pantavaa on myös, että Forman ja Wexler eivät enää tämän jälkeen työskennelleet yhdessä.

Kuvaajan ja ohjaajan yhteistyötä on verrattu avioliittoon. Jos intressit eivät ole riittävän yhteneväiset ja kummatkin haluavat tehdä omaa taidettaan ja vielä kommunikointi on puutteellista, tulee helposti ero niinkuin Formanin ja Wexlerin tapauksessa.

Tekniikka

Elokuvaaja **Blain Brown** esittää elokuvausta koskevassa oppikirjassaan kysymyksen siitä, mitä elokuvaajan pitää tietää elokuvanteosta pystyäkseen tekemään työnsä kunnolla. Hän myös vastaa kysymykseensä yksiselitteisesti:

”Melkein kaiken...linssit, valotus, kompositio, jatkuvuus, leikkauksen edellytykset, valaisu, rigaustekniikat, väri, kameran kieli, jopa tarinan rakenteen peruselementit.”

Hän huomauttaa, että työ on tarinan kertomista kameralla, joten mitä enemmän tietää tuon tuon taiteenlajin osatekijöistä, sitä paremmin pystyy auttamaan ohjaajaa saattamaan ne päätökseen.

”Kuvaajan ei tarvitse tietää osaa näistä asioista sillä tasolla kuin esimerkiksi leikkaajan tai käsikirjoittajan, mutta hänellä pitää olla perustiedot ja ennen muuta käsitys mahdollisuuksista - näistä eri työkaluista ja niiden mahdollisuuksista palvella tarinankerrontaa ja ohjaajan visiota.” (Brown 2012, XiV)

Toisaalta ohjaaja **Sidney Lumet** on korostanut, että pelkästään tekninen lahjakkuus ei riitä tekemään hyvää elokuvaajaa.

*"Monilla b-luokan kuvaajilla on sitä", hän luonnehtii.
Mutta loistokuvaajilla on paljon muutakin taitoa.*

*"Hänen kauneuden- ja draamantajunsa, hänen rytmitajunsa, hänen sommittelutajunsa -
kaikki tämä on ratkaisevaa otoksen luovuuden kannalta."*

Kuvaajan tekniikan pitää Lumetin mukaan olla alitajuista, koska ohjaaja haluaa kuvaajan seuraavan näyttelijää eikä ruutunsa kulmia.

"...parhaat kameraoperaattorit tekevät parhaan ottonsa silloin, kun näyttelijä tekee omalta osaltaan parhaan ottonsa..."

Hyvä kuvaaja esittää Lumetin mukaan myös ehdotuksia kohtauksen sommitteluksi, ja jälki on usein parempaa kuin ohjaajan ajatus olisi ollut.

Jos näyttelijän seuraaminen ei onnistu kuvaajalta, hän voi tehdä paljon haittaa lopputulokselle. Lumet esimerkiksi on vaihtanut pois kuvaajan, joka neljä kertaa peräkkäin toheloinnillaan pilasi näyttelijän osalta onnistuneen oton.

Sitoutuminen

Dokumenttiopintoja yhdysvaltalaisessa yliopistossa johtava **Sheila Curran Bernard** opastaa kirjassaan dokumentintekijää sitouttamaan kuvaajansa hankkeeseen, koska paras mahdollinen tulos ei ole luvassa, jos *"...häntä pelkästään käyttää kuvaajana..."* Hän huomauttaa, että ei ole sama asia rajata kauniita kuvia kuin rajata merkityksellisiä kuvia kauniisti.

Saman opaskirjan mukaan menestyvä kuvaaja esimerkiksi tutustuu dokumenttikuvauksessakin etukäteen sen luonnokseen tai käsittelytapaan. Tämä antaa käsityksen kokonaisuudesta - sen lisäksi mitä kuvataan, on syytä tietää miksi kuvataan.

Curran Bernard kertoo esimerkin hyvään tulokseen tähtäävästä kuvaajasta, joka dokumenttikohdeustakin kuvatessaan haluaa toisinaan äänen kuulokkeilla korviinsa. Hän voi näin kuulla pienetkin äänet ja päätellä niiden perusteella, mitä tapahtuu seuraavaksi. Kuulokkeiden kautta hän myös saattaa saada viitteitä asioihin, joita pian tapahtuu ilman, että niistä on ennalta tiedetty.

Mainitun dokumenttioppaan mukaan dokumentinteossa tarvitaan aina vähintään kaksi, vaikka ohjaaja itsekkin pystyisi kuvaamaan. Kirjoittaja painottaa, että tarvitaan kahden ihmisen lihakset ja aivot kaluston ja sisällön vuoksi.

Curran Bernard myös muistuttaa, että hyvä kuvaaja tekee työtään leikkausmahdollisuudet mielessään. Joka kohtauksesta pitäisi olla laajoja ottoja, keskikokoisia ja lähikuvia sekä kuvia kustakin henkilöstä sekä puhumassa että ilman puhetta. Ja niiden pitää kaikkien olla tarpeeksi pitkiä ja vakaita, jotta niistä mikä tahansa kelpaa käytettäväksi. Lisäksi hän kehottaa kuvaajaa huomioimaan mahdolliset yleisö- ja muut tilanteeseen liittyvät oleelliset pienet ja isot kuvat sekä myös mahdolliset maamerkit, joiden perusteella katsoja tietää, missä ollaan (jos sellaisia on kuvauspaikalla).

”Kuvaaja ei ole sattumanvaraisesti kuvaamassa kaikkea mahdollista vaan varmistamassa, että saa talteen visuaalista informaatiota, jolla pystytään välittämään kerronnallista tietoa: mitä missä kuinka”, hän painottaa.

Toisaalta, jos on voimakas hyvin kerrottu tarina, se kestää joitakin kuvauksellisia karkeita nurkkia. *”Toisin päin tämä ei kuitenkaan toimi. Loistavasti kuvattu heikko tarina jää silti edelleen heikoksi tarinaksi.”* (Curran Bernard 2007, 179-187)

Elokuvaaja, professori **Gil Bettman** kuvaa ensikertalaisille ohjaajille suunnatussa kirjassaan ohjaajan ja kuvaajan suhdetta niin, että nämä ikään kuin tekevät yhdessä samaa maalausta. Kuvaaja tekee varsinaisen maalaamisen, mutta ohjaaja kertoo hänelle, mitä pitäisi maalata. *”Ei riitä, että maalaus on hieno, vaan sen pitää myös kertoa tarina.”*

Bettman uskoo kuvaajan laittavan koko lahjakkuutensa peliin, jos ohjaaja saa hänet vakuuttumaan, että tulossa on mestariteos. Hän uskoo myös, että saadakseen kuvaajan antamaan kaikkensa ohjaajan on annettava hänelle mahdollisimman paljon vapautta. Vapautta voi hänen mukaansa antaa, kun on ottanut jo paljon selvää kuvaajasta ennen kuin tämä on palkattu tehtävään. *”Istuisin vierekkäin hänen kanssaan ja katsoisin kohtauksia hänen tai joidenkin meidän molempien arvostamien kuvaajien elokuvista.”* Niistä keskustellen päästään hänestä ymmärrykseen siitä, syntykö kummallekin sama käsitys tulevan elokuvan kuvaustyylistä. Kun siitä on yhteinen näkemys, voi yleensä luottaa siihen, että kuvaaja pyrkii samaan kuin ohjaaja.

Kamera käy

Toisaalta dokumenttielokuvaan voidaan saada hieno kohtaus joskus myös niin, että kamera sattuu olemaan käynnissä oikealla hetkellä. Siihen saattaa silloin tarttua jotakin ainutkertaista, jota ei ole osattu odottaa. Kirjailija-ohjaaja ja filmi- ja video-opettaja **Barry Hampe** käyttää tällaisen tilanteen talteen saamisesta esimerkkinä tuntemaansa tapausta, jossa opettaja lukee koululuokassa koskettavaa kohtaus *Huckleberry Finnistä*. Kuvaaja kääntää kameran kuuntelemaan poikaan, jolta kuvan aikana alkaa valua kyyneleitä. Opettaja pyytää erästä tyttöoppilasta jatkamaan lukemista, mutta tämä joutuu niin tunteiden valtaan myös, että ei pysty lukemaan. Kameraa on pidetty koko ajan käynnissä ja dokumenttiin on saatu aito kohtaus. (Hampe 2007, 244-251)

Omastakin kuvaajantyöstäni löytyy esimerkki vastaavasta tilanteesta. Olin kuvaamassa **Klaus Härön** kanssa dokumentaarista tietoisuutta Veikkaukselle. Päähenkilönä oli pesäpalloa harrastava tyttö, joka oli kameran läsnäolosta selvästi jännittynyt.

Ennen treenejä tyttö ystävineen istuskeli pesäpallokentän laidalla katsomossa. Härö ehdotti, että jättäisimme kameran jalustalle käymään katsomoa kuvaamaan ja menisimme loitommalta kamerasta. Näin teimme, ja heti kun tyttö ei kiinnittänyt huomiota kameraan, hän vapautui ja alkoi iloisesti ja luontevasti jutella joukkueovereidensa kanssa.

Barry Hampella on omilta dokumenttikuvauksiltaan kokemusta eri kuvaajista, ja hän toteaa, että kuvaajien taidoissa on todella suuria eroja. Kerran kun hänellä oli käytössään päivän aikana kaksi kuvaajaa, hän arvioi (yhdestä kymmeneen asteikolla) toisen aikaansaannoksen kympin arvoiseksi, toisen kakkosen tai korkeintaan kolmosen. Mutta miten ohjaaja sitten löytää sen kympin kuvaajan?

Hampe neuvoa ohjaaja pyytämään nähdäkseen ehdolla olevan kuvaajan leikkaamattomia otoksia samantapaisista tilanteista kuin hänen ohjauksessaan tulisi vastaan. *”Jos kuvaaja on hyvä, suurin osa siitä mitä näet, on käyttökelpoista ja osa erinomaista.”*

Tästä kuvamateriaalista ohjaajan pitäisi myös keskustella kuvaajan kanssa. Näin selviää, onko epäilyä herättävissä kohdissa esimerkiksi kyse jostakin ongelmasta tai väärinkäsityksestä. Myöskään kriittistä palautetta ei pidä väistellä. Keskustelujen kautta nimittäin pitäisi päästä varmuuteen kuvaajan osaamisesta sekä ohjaajan ja kuvaajan yhteisestä näkemyksestä. Erityisesti dokumentinteossa tämä on Hampen mielestä tärkeää, koska siinä kuvaajasta väistämättä tulee tavallaan kanssaohjaaja. (Hampe 2007, 244-251)

Herkkyys ja ideat

Dokumentaristi, taiteiden tohtori **Jouko Aaltonen** kuvailee, että fiktiota kuvattaessa ohjaaja kommentaa pontevasti ryhmäänsä ja määrää hetken, jolloin kamera käynnistetään ja pysäytetään. Dokumenttielokuvaa kuvataan hänen mukaansa paljon hienovaraisemmin. Ohjaajan pyyntö voi olla kuiskaus, pään nyökkäys tai kevyt kosketus olkapäähän. Joskus ei tarvitse puhua mitään, jos asiat on tarpeeksi hyvin sovittu etukäteen.

Myös Aaltonen toteaa, että hyvä dokumenttikuvaaja on sellainen, jolle voi antaa paljon itsenäistä vastuuta. Usein tämä joutuukin toimimaan hyvin itsenäisesti ja tekemään tilanteessa nopeita ja intuitiivisia ratkaisuja. (Aaltonen 2011, 247-250)

Tuottaja, kuvaaja **Jacqueline B. Frost** käyttää kirjoittamassaan oppaassa tuttua avioliittovertausta ohjaajan ja kuvaajan yhteistyöstä. *”...on hyvin läheinen side, joka perustuu luottamukseen ja keskinäiseen arvostukseen, vaikka voi olla tietysti myös silloin tällöin erimielisyyksiä.”*

Frost antaa ohjaajille neuvoja hyvän kuvaajan valitsemiseen. Myös hän pitää itsestään selvänä, että ohjaaja ensin katselee useita ehdolla olevien kuvaajien entisiä filmejä arvioidakseen heidän visuaalista tyyliään, työn yhtenäisyyttä, kameran liikkeitä ja somittelua. Hyvä kuvaaja myös osaa valaista minkä tahansa tilanteen, mutta vielä parempi, jos hänen nimenomainen valaisutyylinsä sopii tulevaan elokuvaan.

Frost on haastatellut kuvaajan valinnasta veteraaniohjaajaa, joka sanoi katsovansa kuvaajassa samoja ominaisuuksia kuin kenessä tahansa, jonka hän haluaa ryhmäänsä. *”Haluan sellaisen henkilön, joka tuo jotakin omaa seurueeseen, jolla on luovaa annettavaa ja ideoita.”* Frostin haastateltava sanoo tulevansa tilanteeseen mielessään ajatus siitä, mitä hän itse haluaa ja odottaa, mutta toivoo, että hänelle osoitetaan vielä parempi tapa tehdä.

Tämän ohjaajan mukaan kuvaajaehdokkaan herättämä tuntemus on tärkeä, koska ohjaajan ja kuvaajan pitää tuntea olevansa samanhenkiset. Varmuuden vuoksi on hyvä kysellä muilta ohjaajilta hänen työskentelystään. *”Haluan kuvaajaksi sellaisen, jolla on yhtä intohimoinen suhde käsikirjoitukseen kuin minulla. Täytyy siis arvioida henkilö ja se, mitä hän toisi produktioon.”*

Toinen Frostin haastattelema ohjaaja puolestaan korostaa kuvaajan herkkyyttä. Sellaisen kuvaajan kanssa *”löytyvät visuaaliset elementit, jotka ovat tosia ja todellisia”*. Myös hän odottaa kuvaajan tuovan esiin suurta innostusta luettuaan käsikirjoituksen. Ellei tätä kuvaajassa herää, häntä neuvotaan luopumaan koko projektista. (Frost 2009, 1-15)

Osa kuvaajista käyttää itse kameraansa, toiset jättävät sen kameraoperaattorille. Tästäkin valinnasta ohjaajille on erilaisia vaatimuksia (riippuen tuotantokulttuuristakin toki) Ohjaaja päättää, kumpaa koulukuntaa hän pitää parempana. Ingmar Bergman esimerkiksi ei halunnut kameramiehiä.

”Kuvaaja ja minä olemme sopineet, mitä kuvaan tulee. Me myös käymme etukäteen läpi kaiken mikä koskee valaisua ja tunnelmaa. Ja sitten kuvaaja tekee kaiken sillä tavalla kuin olemme sopineet.” (Bergman 1973, 35, lainannut Frost 2009, 15)

TUTKIMUSKYSYMYS JA HAASTATELTAVAT

Tutkimuskysymykseni kuuluu: Minkälaiset ominaisuudet kuvaajassa tekevät hänestä tavoiteltavan yhteistyökumppanin eri ohjaajien näkökulmasta.

Tätä selvittääkseni olen haastatellut työhöni kolmea ohjaajaa – fiktio-ohjaaja **Saara Cantellia**, dokumenttiohjaaja **Markku Heikkistä** ja tv-draamojen ohjaaja **Teresa Meckliniä**.

Saara Cantell on valmistunut Taideteollisesta korkeakoulusta taiteen maisteriksi fiktio-ohjauksen linjalta vuonna 1996 ja väitellyt tohtoriksi 2011 aiheenaan lyhytelokuvan kerrontakeinot. Hän on ohjannut kahdeksan pitkää elokuvaa vuosina 2006-2017 sekä kaksi lasten TV-sarjaa ja lukuisia lyhytelokuvia.

Markku Heikkinen on valmistunut taiteen maisteriksi Taideteollisesta korkeakoulusta dokumenttiohjauksen linjalta vuonna 2006. Sen lisäksi hän on opiskellut Tampereen yliopistossa sosiologiaa ja filosofiaa. Heikkinen on saanut elokuvataiteen valtionpalkinnon vuonna 2015 ansioistaan dokumentaristina, erityisesti *Talvivaaran miehet* – elokuvasta. Markku Heikkinen on ohjannut seitsemän pitkää dokumenttielokuvaa ja lisäksi lukuisia lyhyitä ja tv-dokumentteja.

Teresa Mecklin on valmistunut Taideteollisesta korkeakoulusta taiteen maisteriksi vuonna 2003 fiktio-ohjauksen linjalta. Valmistumisensa jälkeen hän on tehnyt tv-draamaa, ensin viisi vuotta YLE:n *Kotikatu*-sarjaa ja sen jälkeen Fremantle median palveluksessa *Salattuja elämiä*.

Kullakin näistä ohjaajista on paljon kokemusta työskentelystä eri kuvaajien kanssa. Haastatteluissa kartoitin heidän kuvaajasuhteitaan sekä sitä, mitä he kuvaajissa erityisesti arvostavat.

Selvitin myös, onko heillä mahdollisuus yleensä valita omat kuvaajansa ja millä perustein he sen tekevät.

Kysymyksillä haettiin vastausta myös siihen, millainen on ohjaajan ja kuvaajan vastuunjako tuotannon eri vaiheissa. Lisäksi kiinosti tietää, paljonko ohjaajat toivoivat kuvaajan panosta muuhunkin kuin kuvan tekemiseen.

Ohjaajille tehtyjen kysymysten lista on työn lopussa liitteenä (liite 1).

Haastattelut kuvattiin vuodenvaihteen 2016-2017 molemmin puolin, ja ne ovat lopputyön liitteenä Blu-ray levyllä (liite 2 tulostetun kappaleen yhteydessä).

Haluan esittää kaikille haastateltavilleni kiitokset heidän antamastaan ajasta ja vastauksista. Kaikki kolme ovat tehneet opiskelemillaan aloilla mittavan uran jo nyt, ja ilman heidän laajasta kokemuksesta ammentavia näkemyksiään tutkimukseni ei olisi onnistunut.

2. MITEN KUVAAJAT VALITAAN

VALINNAN MAHDOLLISUUS

Haastatteluissa kävi ilmi, että eri ohjaajilla on hyvin erilaiset mahdollisuudet valita kuvaajansa. Valinnanvapautta rajoittavat mm. kuvaajien päällekkäiset työt, rahoituksen puute, liian pitkälle aikajänteelle sijoittuvat projektit ja in-house kuvaajien käyttöpakko.

Paras mahdollisuus kuvaajan valintaan näytti olevan fiktio-ohjaaja Saara Cantellilla, joka sanoikin tekevänsä pääsääntöisesti töitä vakituisten luottokuvaajiensa kanssa.

Aina se kuitenkin ei ole ollut hänellekään mahdollista, koska hänkin joutui etsimään heti ensimmäiseen pitkään fiktioonsa *Unna ja Nuuk* (2006) uuden kuvaajan, koska ei voinut käyttää ensisijaista valintaansa **Rauno Ronkaista** aikataulusyistä.

Myöhemminkin Cantell joutui etsimään uuden kuvaajan, kun *Tulen Morsiamessa* (2016) kaikki kolme luottokuvaajaa olivat estyneitä päällekkäisyyksien takia.

*“...päädyin sitten tohon **Sohlbergin Konstaan**, jonka kanssa olin tehnyt vain yhden kuvauspäivän sitä ennen, mutta onneksi siinä sitten luotin intuitioon ja se oli tosi hyvä valinta siihen...”*

Saara Cantellin kohdalla on ohjaajavalinnassa tullut vastaan myös kansainväliseen rahoitukseen liittyvä niin sanottu pistesysteemi. Se tarkoittaa, että rahoittajamaat haluavat omia elokuvatyöntekijöitään taiteellisiin vastuutehtäviin. Tulen Morsiamessa, jossa oli kansainvälistä rahoitusta, hän kuitenkin sai pitää haluamansa suomalaiset kuvaajan ja lavastajan.

Pistesysteemissä joutuu toisinaan valitsemaan avainrooleihin ihmisiä joista ei tiedä mitään:

“...silloin varsinkin on kauhean tärkeää kysellä muualta ja tavata ihmisiä, koska pelkästään töiden perusteella ei pysty sitä sanomaan...”

“...niin pitää pystyy tapaa se ihminen ja ihan kunnolla jutella, että ei voi ihan kenen tahansa suosituksen perusteella vaan tehdä niin isoa valintaa...”

Uuden kuvaajan etsintä on siis hyvässäkin valintatilanteessa olevalle ohjaajalle aina mahdollisesti vastaan tuleva tilanne. Sitä Cantell ei voi kuitenkaan ajatellakaan, että pitkässä elokuvassa joku muu taho määräisi hänelle kuvaajan. Koska Cantellilla on taiteellinen vastuu kokonaisuudesta, hän katsoo, että hänen pitää saada valita muut taiteelliset vastuuhenkilöt.

Dokumentaristi **Markku Heikkisellä** on aivan päinvastainen tilanne kuin Saara Cantellilla. Heikkinen olisi hyvinkin halukas kokeilemaan uusia kuvaajia ja ennen tuntemattomia työkumppaneita.

“...mutta sellaisten löytämiseen ja ikäänkuin ”testaamiseen” ja etsimiseen ei ole oikeastaan mitään resursseja näissä dokumentaarituotannoissa...”

Heikkinen myöntää, että ei oikeastaan edes tiedä, mistä sopivia kuvaajia – jos rahaa olisi – voisi etsiä ja löytää.

“...mä en tiedä esimerkiksi onko tarjolla mitään sellaista portaalia, josta vois kattoa eri kuvaajien showreeleja ja että mitä he ovat tehny ja että se olisi jotenkin helpompaa. Tai minkälaisia esittelyjä on olemassa, nähtävästi kullakin kuvaajalla voi olla omat sivustonsa ja jotkut yhteystietonsa jossain, mut jos ne ois keskitettynä jossakin nähtävissä, se vois niinku helpottaa sitä lähestymistä näissä niukkuuden ja puutteen oloissa.”

“...tässä ei ole ollut taloudellisia eikä ehkä ajatuksellisiakaan resursseja ottaa kontaktia, tutustua toisiin kuvaajiin. Se on kyllä harmillista. Mutta kuka nyt ilmaiseksi haluaisi lähteä... musta tuntuu, että en oo tätä verkostoitumista hoitanu kamalan hyvin...en sitten tiedä, missä tällaista verkostoitumista tehdään...”

Rahan puutteessa Heikkinen joutuu toisinaan itse kuvaamaan. Siitä hän ei mielellään tee, mutta kun rahaa ei ole.

“...muuten en esimerkiksi itse kuvaisi sitä researchia ja niin kuin oon näihin viimeisiin tuotantoihin joutunut tekemään... Mutta kysymys on siitä, että haluanko tehdä ylipäättään tai lopettaa tän tekemisen...”

Toisin sanoen Heikkisellä ei ole oikein muuta mahdollisuutta kuin kuvata osin itse tai lopettaa kokonaan dokumenttien tekeminen. Myös alustava oma kuvaaminen ennakkotutkimuksen yhteydessä on Heikkisen mukaan ongelmallista, koska siitä syntyvää materiaalia on jo pelkästään laatusyistä hankala yhdistää ammattikuvaajan myöhemmin kuvaamaan materiaaliin valmiissa teoksessa.

“...pitäis sen avonaisena, et sais sen oikean ammattilaisen siihen rinnalle, mutta sen odottamisessa voi mennä ihan helvetin kauan aikaa...”

Heikkinen sanoo säälivänsä sitä henkilöä, joka kuvaa hänelle halvalla, koska tämä panostaa tuotantoihin “omasta selkänahastaan”. Hän jättää joskus kuvauspalkkion kokonaa nostamatta, koska hän on usein myös elokuvien tuottaja.

Heikkinen harmittelee kovasti, että ei hallitse sitä kenttää, missä rahavirrat kulkevat ja tuotantopäätöksiä tehdään

“...mä oon koko ajan odottanut että milloin aukee se tie, että tää jotenkin menisi sutjakkaammin...”

Lisäksi, vaikka Heikisellä olisikin resurssit kuvaajan palkkaamiseen alusta asti, ongelmaksi jäisi se, että valittu kuvaaja pitäisi olla käytettävissä seuraavat kolmesta viiteen vuotta silloin tällöin. Kukaan kuvaaja ei voi tällaiseen tietysti sitoutua.

Televisiosarjojen ohjaajan **Teresa Mecklinin** tilanne poikkeaa kahdesta edellisestä sikäli, että hänellä on kuvaaja “talon” eli tuotantoyhtiön puolesta. Kuvaaja vaihtuu kuitenkin säännöllisesti.

“...kun on useampi ohjaaja niin kuvaajiakin kierrätetään...”

“...jokaisen kanssa on päässyt tekemään ja sit jossain vaiheessa on tullut se hetki, että on pikkasen päässy valkkaamaan...”

Tätä kautta Teresa Mecklinillekin on löytynyt suosikkeja, ja tutustuttuaan eri kuvaajiin hän on tehnyt valintojaan kulloisenkin tuotannon sisällön perusteella. Eri sisällöt sopivat eri kuvaajille.

“...että onko paljon actionia vai onko pelkkää perus kahvikuppidraamaa tai nettisarjaa, missä käsivaraa vaaditaan...”

Jos tekeillä on ollut henkisesti raskas juttu, hän on mieluiten turvautunut omimmalta tuntuvaan ihmiseen.

Haastattelun hetkellä Mecklinillä on ensi kertaa lähestymässä vapaampi kuvaajan valinta, koska hän työstää ensimmäistä pitkää elokuvaansa.

“...otanko jonkun tutun, jonka kanssa olen pyörinyt tekemässä tv-draamaa vai lähdenkö yhtäkkiä tutustumaan uuteen ihmiseen, joka on taas tehnyt pitkää leffaa. Se on kysymys, johon mulla ei tällä hetkellä vielä ole vastausta, mutta se on hyvin mielenkiintoinen...”

VALINNAN PERUSTEET

Persoona ja maailmakuva

Ohjaajien vastauksissa valintakriteereiksi nousivat pääasiassa aivan muut asiat kuin kuvaajan tekninen osaaminen. Sitä pidettiin ilmeisesti itsestäänselvyytenä, koska kyse oli ammattikuvaajan valinnasta. Toisaalta kaikki ohjaajat kyllä halusivat nähdä ehdolla olevien kuvaajien entisiä töitä, missä yhteydessä teknisen osaamisen puutteet jo hyvinkin paljastuisivat.

Kaikilla haastatelluilla hyvin tärkeäksi perusteeksi nousi kuvaajan persoona ja maailmakuva. Tämä painottui näillä ohjaajilla ehkä enemmän kuin johdantoluvussa käsitellyt oppikirjojen ajatukset ohjaajan ja kuvaajan yhteistyöstä. Kirja-aineistoissa korostettiin enemmän yhteisesti keskustelussa syntyvää visuaalista näkemystä ja muita kuvaukseen liittyviä teknis-taiteellisia asiota.

Saara Cantell perustelee omaa ajatustaan näin:

“...kuvaajan kanssa tehdään siinä pisin matka, kuvaaja on mukana siinä ihan alusta asti ja se on se jonka kanssa pitkälle luodaan se maailma, tietysti näyttelijöiden kanssa se on intensiivistä, mutta se on erilaista...”

Cantellille on tärkeätä samanlainen maailmankuva ja huumorintaju kuvaajan kanssa.

Myös Teresa Mecklin kertoo, että parhaat kuvaajasuhteet ovat syntyneet siten että viihdytään yhdessä:

“...silloin myös mielikuvitus laukkaa ja saadaan sellaisesta kahvikuppidraamastakin revittyä enemmän irti, kun siinä on molemmat ikäänkuin sisäistäneet sen hahmon, jolle siinä kohtauksessa jotain tapahtuu...”

Myös dokumentaristi Heikkinen miettii kuvaajan henkilökohtaisia ominaisuuksia, mutta hän ei etsi samalla tavalla hengenheimolaista kuin Cantell ja Mecklin.

Pikemminkin Heikkistä kiinnostaa miten kuvaaja tietystä maisemassa kuvattavien ihmisten kanssa voisi toimia. Ja olisiko hän kiinnostunut aiheesta. Ja olisiko hänellä jotain estoja ja pelkoja.

“...mutta kyllähän nämä ammattilaiset, jotka saavat olla kentällä ja saavat olla tuotannoissa mukana ovat aika kovia, monissa liemissä keitettyjä ja koeteltuja. Et sellainen perusammattilaisuushan kantaa ihmistä merten syvyyksistä Himalajalle. Ja myös varmasti inhimillisesti vaativiin oloihin, että peruskvaliteetti kuvaajilla on se, että ne on fiksuja ihmisiä, sydämeltään avaria ja rohkeita ja uteliaita...”

Heikkinen haluaisi valita kuvaajan projekti- ja aihekohtaisesti. Ratkaisevaa olisi se, mitä kuvaaja on tehnyt ja mistä kiinnostunut.

“...lähtisin siitä aiheesta ja maailmasta, että esimerkiksi jos oltais menossa jonnekin kaivosteollisuusalueelle, jossa on vaarallisia kaasuja ja muuta niin kyllä ois hirveän tärkeätä ymmärtää missä tää ihminen on liikkunut, että onko hän ollut 30 asteen pakkasessa happinaamari päässä jossakin kaasuvaarallisella alueella, miten ihminen käyttäytyy...”

Tuki ohjaajille ja näyttelijöille

Kaikkien haastateltujen mielestä kuvaajan pitäisi olla vahva persoona joka pystyy olemaan tukena sekä ohjaajalle että näyttelijöille. Kukaan ei näe kuvaajaa vain ohjaajan näkemysten toteuttajana, vaan häntä pidetään tasavahvana aisaparina.

Cantell esimerkiksi tuntee kuvauksissa olevansa joskus yksin tai hukassa. Silloin kuvaaja on se lähin henkillö, jonka kanssa ohjaaja tällaisessa tilanteessa voi yhdessä ratkoa ongelmia.

Mecklin taas antaa arvoa sille, että kuvaaja voi tukea ohjaajaa ottamalla vastuun äkinäisissä tilanteissa. Televisiotuotannoissa sellaisia tulee esimerkiksi, kun täytyy nopeasti löytää uusi kuvauspaikka valitun kuvauspaikan häiriötekijöiden vuoksi.

“Näissä tilanteissa on ihanaa, että on sellainen hyvä kaveri, joka valon suuntien ja kaiken muun suhteen saa päättää sen kameran paikan, mä hoidan sen sisällön mitä siinä tapahtuu ja missä järjestyksessä.”

Dokumentaristi Heikkinen toivoo, että kuvaajalla on kanttia myös sanoa, että kyllä se tässä jo oli, eiköhän lähdetä menemään. Ja että hänen arviointikykynsä tässä asiassa voi luottaa.

“...koska itse voi olla niin vinksautanut istua kököttämään johonkin, että voi olla hyvin romanttisia odotuksia...”

“...koska jos hyvin romanttiseksi heittäytyy niin kaikki maailman muistikortit ei riitä tän todellisuuden taltioimiseen, kun koko ajan tapahtuu niin hirveen mielenkiintoista...”

Tässä yhteydessä Heikkinen painottaa dokumentin ja fiktion erilaisuutta. Dokumentissa “kökötetään” odottamassa, koska ei tiedetä mitä elämä ja ihmiset tulevat tekijöille tarjoamaan. Hän kuvaakin dokumentin tekoa tutkimusretkeksi tai metsästykseksi ja toivoo kuvaajalta hyviä “metsästys” taitoja.

Kaikille kolmelle ohjaajalle työryhmän jäsenten keskinäinen kunnioitus on tärkeää ja yhtä tärkeää on se, että halutaan ja tavoitellaan samaa. Myös positiivinen tunnelma on merkittävää.

Cantellin mukaan tuotannolle on eduksi jos sillä on kuvaaja joka pystyy luomaan tilanteisiin hyvää ilmapiiriä. Aina ja kaikkialla näin ei ole ollut, mutta tilanteet ja ihmiset ovat muuttuneet.

“...suoraan sanoen sellainen mulkkumaisuuden ihannoiti, että kuvaajat ois suuria neroja jotka voi kohdella miten vaan niin ei semmoista tässä päivässä oikein enää oo...” Cantell sanoo.

Suomalaisista kuvaajista muun muassa **Kari Sohlbergia** on kuvattu haastateltujenkin tarkoittaman hyvän ilmapiirin luojaksi. Hänestä on oltu jopa sitä mieltä, että hän on kuvauksissa kuin näyttelijöiden vastanäyttelijä. *“Hän pystyy luomaan mielettömän turvallisuuden tunteen mikä on näyttelijöille tärkeä asia. Kari ei ole etäinen kuvaaja joka on kameran takana piilossa, vaan hän tulee näyttelijää vastaan niin että siinä ei ole mitään välissä.”* (Ohjaaja **Pekka Lehto** teoksessa Hytönen & Mandart 2004, 99)

Cantellin mielestä olisi tärkeää, että kuvaaja olisi sellainen, josta näyttelijät voisivat “tykätä”. Tämä siksi, että näyttelijä on niin paljaana kameran edessä ja kuvaaja on se ensisijainen katsoja. Cantellin mukaan hyvällä kuvaajalla on herkkävaistoinen sosiaalinen taju, ja hän ymmärtää milloin voi sanoa ja mitä.

Teresa Mecklin puhuu samasta asiasta näin:

“...koska se on myös tosi tärkeää kuvaajassa, että minkälainen kontakti hänellä on näyttelijöihin, että kun on kuvaajia, jotka ovat hyvin hiljaisia, jotka hoitavat hommansa ja näyttelijät arvostavat ja sit on taas kuvaajia, jotka ovat varsinaisia seurustelu-upseereita ja näyttelijät rakastaa myös sitä...”

Ryhmädynamiikkaan vaikuttaa hänestä paitsi kuvaaja myös hänen alaisuudessa toimiva tekninen ryhmä. Se taas, millainen kuvaaja palvelee tarinaa parhaiten, riippuu projektista ja käsikirjoituksesta.

“...että onko se hyvä että siellä on sellainen leppoisa kaveri kameran takana, jonka silmään on helppo katsoa ja luottaa vai sit semmoinen, kun se on sellainen ikäänkuin näkymätön taltioitsija siinä, että se vaikuttaa hirveän paljon siihen kaikkeen ryhmädynamiikkaan siinä...”

Näyttelijöiden ja kuvaajan välinen mukava tunnelma ei ole vain suomalaisten ohjaajien toivoma tilanne. Myös esimerkiksi *Titanicin* (1997) kuvannut **Russel Carpenter** on sisäistänyt haastattemieni ohjaajien esiin nostaman hyvän suhteen tärkeyden:

“... The greatest gift a cinematographer can give actor is to create comfortable arena for the actor to be stellar, to do his best work. And when actors feel like they’re cared for by the cinematographer, their work is indeed going to be better...” (Fauer 2009, 70)

Heikkinen dokumentaristina tarkastelee kuvaajan luonnekysymyksiä vähän eri tavalla kuin fiktion tekijät. Ihmistä kuvattaessa hyvät kuvat tehdään hänestä kyllä juuri rakkaudellisissa ja hyvissä, avoimissa fiiliksissä. Toisaalta dokumentin kuvaajalta voidaan vaatia myös toisenlaisia ihmisen kohtaamisen taitoja.

“... että kuka pystyy lähestymään jotain hirveän voimakasta, merkittävää politiikkaa tai sarjamurhaajaa tai pornotähteä tai mitä tahansa. Tai sitten ihan tavallista työläistä...”

Hän kuitenkin korostaa että esimerkiksi luontoelokuvaa tehtäessä taas aivan erilaiset ominaisuudet nousevat tärkeiksi.

“...10 000 metrin korkeudessa vuoristossa ei ehkä ole niin merkitystä että minkälainen mulkeri tää kuvaaja on vaan kunhan se pysyy hengissä siellä ja pitää huolta kalustosta ja itsestään. Eiks näin, eikä kaikista oo sukeltamaan 100 metrin syvyyteen...”

Heikkinen muistuttaa, että varsinkin pienessä ryhmässä on myös kysymys ja huoli kalustosta sekä kokonaisuuden ajattelusta. Kuvaajalla on paljon vastuuta. Hänellä on oma määritelmä sille, millainen ihminen parhaiten sopii dokumenttikuvajaksi:

“...eli sellainen tolkullinen hullu ois hyvä...”

Koulutus ja verkostoituminen

Kukaan ohjaajista ei ole ensimmäisenä kysymässä kuvaajilta tutkintotodistusta. Koulutusta kuitenkin arvostetaan.

Cantellin mukaan suurin merkitys koulutuksella on verkostoitumisessa muiden opiskelijoiden kanssa. Cantell on itsekin valmistuttuaan työskennellyt jo koulusta tuttujen kollegoiden kanssa. Taideteollinen korkeakoulu tai Aalto-yliopisto eivät kuitenkaan ole ainoa väylä hyväksi kuvaajaksi.

“...kuvausta jos mitä niin voi kyllä oppia koulussa tosi hyvin, mutta toki onhan tälle alalle muitakin reittejä ja koulujakin on monia...” Cantell toteaa.

Heikkisen mukaan ihmisestä kertoo jotain, jos hän on halunnut pyrkiä elokuvataiteen opintoihin ja nykyiseen Aalto-yliopiston “häkkyrään”. Ja jos hän on vielä päässyt sinne sisään ja opiskellut siellä. Suomen kokoisessa maassa se hänen mielestään merkitsee aika paljon.

“...mutta varmaan jossain koulujen ulkopuolellakin on sinnikkäitä ja lojaaleja hulluja ihmisiä. Ehkä...”

Kuitenkin:

“...mulle sillä ois tosi paljon merkitystä, että ihminen olisi alistunut kaikelle sille rässäämiselle ja ressaamiselle mitä siihen kouluun liittyy ja pettymyksille. Jos siitä huolimatta vielä on jaksanut jatkaa, niin täytyy olla jotakin...”

Teresa Mecklinin työympäristössä ohjaaja ei juurikaan pohdi kuvaajan koulutustaustaa. Hän ei aina edes tiedä sitä. Jos hänelle tulee kuvaajaksi täysin tuntematon tyyppi, josta vain nimi on tiedossa, niin Mecklin selvittää googlaamalla mitä ja millaisia juttuja tämä on tehnyt. Lisäksi hän luottaa tuotantoyhtiön valintakriteereihin.

“...Ei tää maa pyöri sellaisella cv-pohjalla tai joku maisterin paperi ois kauhean tärkeä...”

Yleissivistys

Teresa Mecklin pitää ihailtavana sitä, että kuvaaja ja ohjaaja seuraavat alaansa ja saavat näin ideoita, vaikka sillä itse työnteolle ei hänen nykyisessä tilanteessan ole kovin suurta merkitystä. Se ei ole nyt tärkeää siksi, että formaatin mukainen tyyli ei kuitenkaan salli kovin erikoisten ideoiden soveltamista omaan työhön. Jos ohjaaja on keksinyt jotain tosi spesiaalia, joka on hänestä tosi ihanan näköistä, tuottaja leikkaa sen helposti pois, koska se ei kuulu sarjan formaattiin.

Tästä tosiasiasta kirjoittaakin muun muassa professori **Gil Bettman** nuorille ohjaajille tekemässään oppaassa. Hän neuvoa, että ohjaajan on parasta perääntyä saadakseen myöhemminkin ohjata, jos hän on kyseenalaistanut kuvaajan tyylin ja ehtinyt jo saada mahdollista ivaakin siksi tämän taholta.

Bettman muistuttaa, että televisiosarjoissa on kerta kaikkiaan tärkeintä noudattaa sarjan kuvausperiaatteita ja tehdä tuottaja tyytyväiseksi, ei niinkään toteuttaa omaperäistä taiteellista näkemystä. (Bettman 2003, 224-227)

Mecklinin mukaan omaperäiset kokeilut eivät kuitenkaan ole täysin poissuljettuja:

“...niitä voi aina yrittää hienovaraisesti sinne aina uittaa ja se on tietysti tämän homman suola siinä, että saa tehtyä jotain, joka muistuttaa jotain mitä on itse ihaillut...”

Mecklin pitää tärkeänä alan seuraamista myös siksi, että myöhemmin voi löytää itsensä tekemästä jotain muuta kuin pelkkää televisiosarjaa. Sitä odotellessa Mecklin itsekin kertoo tekevänsä vapaa-ajalla muutaman kuvaajan kanssa pieniä projekteja, joita hän kutsuu “napanöyhdäksi”.

“... ettei ajauduta sellaiseen, että nysvätään koko ajan sitä yhtä sarjaa ja sitten ei nähdä kasvun mahdollisuuksia, koska siinä ihminen taantuu ja turtuu täysin...”

Saara Cantell arvostaa kuvaajan yleistä elokuvatietämystä siksi, että esimerkkielokuvien avulla voi konkreettisesti puhua esimerkiksi tekeillä olevan työn valoista ja tunnelmista. Sen sijaan hän vierastaa sellaista, että elokuvilla viitattaisiin vain toisiin elokuviin. Se häiritsee häntä.

Elokuvallisen sivistyksen lisäksi Cantell puhuu myös muun yleissivistyksen merkityksestä kuvaajan vetovoimatekijänä. Hänestä kuvaajan ammattitaitoon kuuluu tuntee omaa alaansa ja sen historiaa. Ja ohjaajalle on hieno tilanne, jos kuvaaja pystyy häntä sivistämään ja tuomaan asioita joita hän ei itse olisi osannut poimia.

Kirjallisuudesta voi saada selville, että todella paneutunut kuvaaja ei pelkästään tyydy aiempaan yleissivistykseensä, vaan jopa varta vasten hankkii sitä lisää valmistautuessaan työhönsä sekä keskusteluihin ohjaajan kanssa. Tästä antaa esimerkin vaikkapa *The Passion of the Christ* (2004) kuvannut **Caleb Deschanel**. Hän kertoo valmistautumisestaan palaveriin ohjaajan kanssa ja näkemyksen hankkimisesta näin:

*“... Then I talk it over with the director, though I avoid talking with the director until I have that deep understanding of the story **and I have done my research**...”* (Fauer 2009, 88)

Tämän tutkimuksen ohjaajista muiden panosta ja heidän tuomaansa lisäarvoa kaipaa kaikkein eniten Markku Heikkinen, jolla on pieni ryhmä tai hän tekee työtään yksin. Hänestä kaikella on merkitystä. Mitä tahansa näkemyksiä kuvaaja tuo politiikan, urheilun, musiikin, kuvataiteen tai minkä tahansa muun elämänalan saralta mukanaan, rikastuttaa kaikkia.

“...jos haluaa jakaa jotain siitä kokemastaan ja oppimastaan, se on suuri lahja jaettavaksi. Mutta jos ei ole mitään, niin siitä on hirveän hankala jakaa...”

Innostus

Se, että kuvaaja innostuu projektista ja uskoo siihen, on kaikkien ohjaajien mielestä ensiarvoisen tärkeää.

Teresa Mecklin kertoo suorastaan vaativansa, että kuvaaja on äärimmäisen kiinnostunut tekeillä olevan tarinan sisällöstä. Näin ohjaaja haluaa varmistaa sen, että kuvaustilanteessa, jos siellä keksitään vielä jotain uutta, kuvaajalla ja ohjaajalla on yhteinen pohja olemassa. Vasta sen perusteella voidaan siirtyä johonkin toisenlaiseen ratkaisuun.

Myös Cantell odottaa, että kuvaaja on yhtä innostunut käsikirjoituksesta ja tarinasta kuin ohjaajakin. Hänellä on yksi sellainenkin kokemus, jossa kuvaaja ei pitänyt käsikirjoituksesta. Jälkeenpäin Cantell on ajatellut että kuvaajan olisi ollut parempi kieltäytyä koko tehtävästä. Se, ettei kuvaaja uskonut käsikirjoitukseen, teki kuvaustyön raskaaksi Cantellin kannalta. Kuvaaja suhtautui koko ajan nihkeästi asioihin ja kyseenalaisti. Yllättävää kyllä, kuvaajan nihkeys ei Cantellin mukaan näkynyt lopputuloksessa.

Silti Cantellin mielestä heti alussa on hyvä tehdä puolin ja toisin selväksi, että kumpikin haluaa tehdä sen elokuvan ja että löydetään yhteinen visio. Ei riitä, että kuvaaja käyttää vain ulkokohtaista taitoa, vaan tekemiseen pitää löytyä myös sielua.

Markku Heikkiselle kuvaajan innostus olisi inspiroivaa siinä määrin, että se voisi jopa vahvistaa Heikkisen halua etsiä tietyille hankkeelle rahoitusta. Kuvaajassa virinnyt innostus voisi tuottaa myös erinomaiset researchkuvat

“...ja sehän on paljon enemmän kuin minun pikkukikkaralla kuvaamani sinnepäin oleva aiheen hahmotus...”

Heikkinen harmittelee että hän ei todellakaan tiedä, missä tällaista innostunutta verkostoitumista voisi tehdä.

Tehokkuus

Kuvaajan nopealla ja tehokkaalla työskentelyllä näyttäisi olevan merkitystä eniten televisiotuotannoissa.

Saara Cantell on päinvastoin tyytyväinen, jos kuvaaja on perusrytmiltään rauhallisempi kuin hän itse. Hän on mielestään liiankin nopearytmisen ja on huomannut hyväksi, että ympärillä on ihmisiä jotka tasoittavat tätä. Sitäpaitsi hän uskoo että taitavat ihmiset tekevät nopeasti ja tehokkaasti ilman että heidän pitää säntäillä ja hötkyä.

Päinvastainen kokemus on työn erilaisuuden vuoksi Teresa Mecklinillä. Hänen sarjatuotannoissaan työskentelyn nopeus on ihan avainasemassa. Mecklin uskookin, että niihin hakenutuneilla kuvaajilla on jo tiedossa mitä odottaa. Hänestä on sekin selvää, että jokaisen luonteella ei kannata lähteä tekemään 25 minuutissa kohtauksia.

“... Ylellä meillä oli pikkasen enemmän aikaa ja sinnekin hakeutui selkeästi enemmän ihmisiä, jotka oli tehneet käsivaralla niinkuin asiaohjelmadokkareita ja nopeita ratkaisuja nopeasti ja pienellä valokalustolla sillei kikkaillen...”

Kiire näkyy Mecklinin työssä siinäkin, että tapahtumat sijoittuvat aina tietyille paikoille. Jos käsikirjoituksen mukaan pitäisi lähteä johonkin muualle, siihen tuhrautuu suunnitteluviikosta usein liian paljon aikaa.

Markku Heikkisen mukaan dokumentin kuvauksessa nopeutta tärkeämpää on hahmottaa kokonaisuus ja sen pohjalta taltioida olennaiset hetket ja kuvat. Kaikkihan ei ole mielenkiintoista.

Dokumenttikuvaajalle on tärkeämpää pystyä jo kuvauspaikalla karsimaan epäolennainen materiaali eikä niinkään kuvata kaikkea. Ja dokumentin teossa niin kuvaajan kuin ohjaajankin pitää myös oppia kestäämään pettymyksiä, koska useinhan jää pakostakin kuvaamatta jotain, mitä on pidetty tärkeänä.

VALINTATAVAT

Kun nämä ohjaajat etsivät sopivaa kuvaajaa työparikseen, he katsovat paljon suomalaisia elokuvia ja TV-draamaa ja etsivät niistä mieleenpainuvia tyylejä. Sama tapa tuntuu kirjojen perusteella olevan Yhdysvalloissakin, ja melko varmaan se on myös kansainvälisesti käytetty tapa. Oppikirjat neuvovat myös katsomaan otoksia ja kohtauksia yhdessä niiden kuvaajan kanssa ja keskustelemaan niistä kunkin kuvaajakandidaatin kanssa.

Sekä kirjallisuudesta että ohjaajien haastatteluista pääsee käsitykseen, että ohjaajan ja kuvaajan välinen suhde on niin intensiivinen ja pitkäkestoinen, että kollegan kanssa on välttämättä tultava poikkeuksellisen hyvin juttuun.

Tuottaja, kuvaaja **Jacqueline B. Frost** toteaa kirjassaan, että koska ohjaaja ja kuvaaja tulevat työskentelemään seuraavat kolme kuukautta kuusi päivää viikossa jopa viisitoista tuntia päivässä stressaavissa olosuhteissa, kummankin on pidettävä toisistaan. Lisäksi ohjaajan on voitava turvata kuvaajaan epävarmuuden hetkinä ja luottaa siihen, että kuvaaja auttaa ohjaajan takaisin oikealle tielle. (Frost 2009, 13)

Teresa Mecklinin mukaan Suomi on niin pieni maa, että täällä saa helposti selville mahdolliset vaihtoehdot, ja siinä yhteydessä voi tutustua ehdokkaiden aiempiin töihin.

Kaikki haastatellut ohjaajat haluavat tavata ehdokkaat ennen päätöksen tekoa ja vähintään tehdä jonkun pienen koekuvauksen heidän kanssaan. Teresa Mecklin toteaa:

“... ja sitten ehdottomasti haluaisin tavata kuvaajan ja ehkä tehdä jotain pientä koekuvausta näyttelijöiden kanssa...”

Saara Cantell haluaisi kysyä ohjaajakollegoilta suosituksia, mutta hän pitää tätä myös riskinä. Hän itse voisi tulla aivan hyvin toimeen sellaisen kuvaajan kanssa, jota joku toinen ohjaaja voi pitää kamalan vaikeana työkumppanina. Suomessa tämä tilanne ei hänen mukaansa tosin kovin helposti tulisi eteen, koska piirit ovat niin pienet, että nekin kuvaajat, joiden kanssa ei ole tehnyt töitä, tuntee ainakin jollain tasolla.

Jos Cantell joutuisi sellaiseen tilanteeseen, että pitäisi esimerkiksi pistesysteemin takia valita ulkomainen kuvaaja, ehtona olisi kuvaajakandidaatin tapaaminen ja häneen tutustuminen ennen päätöstä.

“... mut sit jos ulkomailta joutuis ihan ns sokkona etsii kuvaajaa, niin kyllä siinä ois ehtona, ihan samanlailla kun mulla on ollut leikkaaja, niin pitää pystyy tapaa se ihminen ja ihan kunnolla jutella, että ei voi ihan kenen tahansa suosituksen perusteella vaan tehdä niin isoa valintaa...”

Tutustumalla ehdokkaaseen Cantell haluaisi selvittää paitsi sen, millainen persoona kyseinen henkilö on, myös sen, onko kuvaajakandidaatti aidosti inspiroitunut tekeillä olevasta elokuvasta ja tarinasta.

Markku Heikkinen lähtisi valitsemaan uutta kuvaajaa kyselemällä ohjaajakollegoilta – niin dokumentti kuin fiktio – referenssejä kuvaajista. Myös tuottajilta hän kyselisi mielipiteitä. Samaten hän haluaisi katsoa niitä elokuvia, mitä ehdolla olevat kuvaajat olisivat kuvanneet.

Alkukarsinnan jälkeen hän – kuten muutkin ohjaajat – haluaisi tavata ehdokkaita ja keskustella heidän kanssaan. Tapaamisessa hän ensisijaisesti haluaisi kartoittaa ehdokkaan henkilökohtaisia ominaisuuksia ja persoonaa. Tämä on ehkä kaikkein tärkeintä dokumenttielokuvassa, koska Heikkisen mukaan kaikki dokumenttiryhmän jäsenet ovat jollain tasolla kanssahojaajia:

“...oikeassa maisemassa on aika tärkeätä se, että koko ryhmä ohjaa sitä hommaa, niiden ihmisten kanssa, mitä niistä ihmisistä välittyy...”

Heikkinen haluaa kartoittaa ominaisuuksia ehkä siksikin, että usein kuvaaja tahtomattaan joutuu tekemään kaikkea muutakin kuin kuvaamaan, esimerkiksi äänittämään, tuottamaan tai ajamaan autoa. Dokumenttituotannoissa siis kuvaajalta usein edellytetään erilaista venymistä kuin vaikka fiktioelokuvissa tai mainoksissa, joissa voi olla jopa omat autonkuljettajat.

3. KUVAAJAN JA OHJAAJAN YHTEISTYÖ

ENNEN KUVAUKSIA

Markku Heikkinen tekee ensin itse researchia henkilöistä kuvaamalla ”digikikkaralla” ja näyttää sitten kuvaajalle materiaalin ja kyselee tältä huomioita päähenkilöstä. Hän kuvaa ensin itse siksikin, että näkee, miten henkilö suhtautuu kuvaamiseen. Hän haluaa myös katsoa, miten kamera viehättyy ”ihmisen salaisuudesta” - eli onko dokumentin aiottu kohde ollenkaan sovelias tai tarpeeksi kiinnostava dokumentin päähenkilöksi.

Yleisperiaatteet ja tyyli pyritään miettimään yhdessä kuvaajan kanssa, mutta rahoittajillakin voi olla mielipiteitä. Yleisesti tyyli, johon päädytään, on Heikkisen mielestä aina suhteellisen turvallinen ja ”keskilinjaa”, usein rahoittajien liian turvallisuushakuisuuden takia.

“... mutta eihän meillä todellakaan kauheasti rohkaista tekemään jotain erilailla tai poikkeamaan normista tai eksymään tai päätymään jonnekin. Aika turvallista niinku, tai harva rahoittaja keskustele mistään kuvallisista tyyleistä, se on kummallista...”

Heikkinen pyytää kuvaajalta ”omaa käsikirjoitusta” jolla hän tarkoittaa tyyllisiä luonnehdintoja. Hän pitää hedelmällisenä, että kuvaaja itsekin esittää tyylistä jotain referenssejä, esimerkiksi maalauksia, elävää kuvaa tai soittaa musiikkia. Ihan mitä vain, joka konkretisoi kuvaajan ideaa tyylistä.

Tämä ohjaaja kokee, että vielä yksikään hänen elokuvansa ei ole ylettänyt siihen tyyliin, mitä suunniteltaessa on tavoiteltu. Tavoitteet ovat olleet kunnianhimoisempia. Tyylin jääminen tavoitteesta johtuu esimerkiksi siitä, että hän on joutunut itse kuvaamaan.

“... mutta oishan se kiva katsoa tai haluaisin joskus saada sellaisen elokuvan valmiiksi että voisi katsoa sen sillee ihan levollisesti, että tää nyt näyttää tältä ja näyttää hyvältä...”

Kuvauspaikkoja Heikkinen etsii pääsääntöisesti itse, koska resursseja käyttää esim. apulaisohjaajia tai location scouteja (kuvauspaikkojen etsijöitä) ei ole. Etsinnän tuloksia hän joko esittelee kuvina tai videoina kuvaajalle tai sitten he käyvät yhdessä katsomassa ohjaajan kartoittamia kuvauspaikkoja.

Heikkisen toimintatavoista esimerkkinä käy dokumentti, jossa itse olen tehnyt yhteistyötä hänen kanssaan. Kyseessä on parhaillaan tekeillä oleva *Kainuun kongolaiset*, mihin liittyen tehtiin kuvausmatka helmikuussa 2017 Ruandaan. Ohjaaja lähti reilua viikkoa etukäteen tekemään researchia ja hakemaan kuvauspaikkoja, ja myöhemmällä lennolla tulivat paikalle sitten elokuvan päähenkilö ja kuvaajat.

Saara Cantell puolestaan ottaa kuvaajan mukaan ihan alusta asti. Alulla hän tarkoittaa maailmojen ja tunnelman hakemista ja määrittelyä ennenkuin aletaan suunnitella kuvia storyboardien tai pohjapiirrosten avulla. Cantell puhuu kuvaajan kanssa elokuvassa

tehtävästä matkasta spiraalina, jota lähdetään kiertämään yhdessä.

Toisin kun Heikkisellä, Cantellilla on taloudelliset resurssit ottaa kuvaaja mukaan jo suunnitteluvaiheessa tai sitten nämä eivät edes halua siitä erillistä korvausta.

Maailmoita ja tunnelmia voidaan hakea esimerkiksi käymällä yhdessä taidenäyttelyissä, katsomalla elokuvia, ja niitä saatetaan pohtia autossa kuvauspaikkojen hakureissuilla.

“...siinä tulee istuttua autossa ja juteltua kaikesta muusta, koko ajan tavallaan alitajunta tekee töitä, ja yllättävästi voi tulla sellaisia ratkaisuja, että hei mites tää ja tää...”

Amerikkalainen kuvaaja **Wally Pfister** kuvailee samanlaista jatkuvaa keskustelua työtapana:

“... Directors whom I work best with, wil discuss things with me repeatedly until we arrive at the right way to do things. The photography and lighting generally falls into place through that...” (Fauer 2009, 265)

Yleensä Cantellilla on mielessä joku oma mielikuva tyylistä valmiina. Sitä hän lähtee kuvaajan kanssa jalostamaan:

“... vaikka Tulen morsiamessa halusin, ettei juuttuis sellaiseen epookkielokuvien kaksuloitteisiin kauniisiin kuviin, vaan sais sellaista haptisuutta ja koskettavuutta...”

“... Värimaailmasta mulla usein on aika vahvoja (mielikuvia), Onneleissa ja Anneleissa se tuli ehkä jo niistä kirjoista, ekassa elokuvassa sen kirjan kannesta tietty pastellipaletti...”

“... ne on lähtökohtia, ja sitä lähdetään siitä etsimään yhdessä. Kuvaaja tuo siihen ihan hirveästi ja kyllä mun päästä pystyy myös kääntämäänkin...”

Siinä vaiheessa kun elokuvan “sielu” on yllä kuvatuilla keinoilla löydetty, alkaa konkreettinen kuvasuunnittelu. Tämän Cantellin tapauksessa tekee yleensä kuvaaja joko pohjakartoin tai storyboardein, mitä kehitystä Cantell seurailee ja kommentoi muun valmistelun ohessa.

Tärkeää kuvaajan kanssa tehtävässä ennakosuunnittelussa on, että sekä Cantell että kuvaaja ovat ajatelleet kohtauksien blokkauksen “tosi kirkkaasti läpi”, jotta varsinaisessa kuvaustilanteessa voidaan sen pohjalta improvisoida tarpeen tullen.

Teresa Mecklinin tv-sarjoissa kuvaaja otetaan mukaan heti kun käsikirjoitus on valmis. TV-sarjamaailmassa ei tarvitse huolehtia budjetin riittävydestä ennakotöihin, kun kuvaajat ovat kuukausipalkalla töissä.

Mecklin odottaa kuvaajan kommentteja käsikirjoituksesta *“kuin kuuta nousevaa”*. Hän haluaa kuulla mitä visuaalisia aistimuksia kuvaajassa on herännyt käsikirjoitusta lukiessa. Tämä siksi, että kuvaaja tuo tuoreen mielipiteen käsikirjoitukseen, jota Mecklin on jo työstänyt käsikirjoittajien kanssa pitkään.

Tämän jälkeen alkaa brainstorming-vaihe ja tässä ohjaaja odottaa kuvaajalta selkeätä omaehtoista panosta. Onneksaassa tapauksessa ideat menivät samaan suuntaan, mutta niinkin voi käydä, että ohjaaja ei ole nähnyt tarinaa ollenkaan samalla tavalla kuin kuvaaja.

KUVAUSTEN AIKANA

Kuvauksissa kuvaaja on ohjaajan lähin työpari, ja hän on ohjaajan lisäksi eniten sisällöllisesti mukana elokuvan tekemisessä. Esa Vuorisen sanoin:

“Director of photography... Sehän on suomeksi kuvauksen ohjaaja.”

Osa ohjaajista on hyvin perillä elokuvauksen tekniikasta, osa ei. Luulisi, että tieto on aina hyväksi, mutta ei välttämättä elokuvaaja **Rodrigo Prieton** mielestä. Hänestä kummassakin mallissa on puolensa. Teknisesti osaavien ohjaajien kanssa on helppo keskustella pienistäkin nyansseista. Toisaalta kokemattomat ohjaajat voivat saada villin luovia ideoita, koska eivät ole niin tietoisia teknisistä rajoituksista eli mikä on mahdollista ja mikä ei. Prieton mielestä on tärkeää että ohjaajien ideoita ei lannisteta sanomalla että toteutus on vaikeaa tai mahdotonta, vaan kuvaajan tehtävä on keksiä tapa, millä idean toteutus on teknisesti mahdollinen. (Frost 2009, 8)

Markku Heikkinen toivoo kuvaustilanteessa ennen muuta, että kuvaaja on hänen vierellään ja pitää tuntosarvet herkkänä. Sopivan tilaisuuden tullen Heikkinen kaipaa kuvaajalta myös mielipiteitä tilanteesta ja ihmisistä. Hän toivoo kuvaajan myös näyttävän tunteensa, niin onnistumiset kuin pettymyksetkin. Näin hän tietää, miten on onnistuttu, koska

“...voi ite olla niin väärässä, että mitä pikemmin kuvaaja sanoo että tää on ihan perseestä, että mitä järkeä tässä on niin se on hyvä...”

Useimmiten vaikutelma siitä, onko kuvattavassa tilanteessa joku “salaisuus”, eli ollaanko jonkun kiinnostavan äärellä, on Heikkisen mukaan sama kuvaajalla ja ohjaajalla. Toisinaan Heikkinen on jotunut kuitenkin pettymään, kun kuvaaja on joko jättänyt kuvaamatta kiinnostavan hetken tai rajannut jotain kiinnostavaa ulkopuolelle.

“... että jossain hetkissä on jäänyt kuvaamatta sellaiset asiat, jotka mä oisin halunnut että on mukana siinä hetkessä. Nehän on aika merkittäviä rajauksia ja kuvaaja on voinut päätyä siihen rajaukseen koska hän ei siedä jotain ilmiötä tai ne on hänelle vaikeita...”

Eli tässä päästään taas siihen, mitä Heikkinen tarkoittaa sillä, että koko dokumenttiryhmä tavallaan ohjaa elokuvaa. Ja että tämän takia dokumenttikuvaajan – niinkuin varmaan äänittäjänkin - on Heikkisen mielestä oltava sydämeltään avara, rohkea ja utelias.

Kuvaajalla pitää Heikkisen mukaan olla myös rohkeutta sanoa, jos joku menee kesken kuvan esimerkiksi teknisesti pieleen ja kuvaus kannattaa keskeyttää. Toisaalta tarvitaan kuitenkin viisautta ja kokemusta nähdä kokonaisuuden etu ja harkita sen mukaan:

“...Se riippuu siitä tilanteesta, että vaikka joku hetki menee perseelleen niin voi olla että kohta tarjoillaan joku seuraava hetki, joka voi olla melkein yhtä hyvä tai melkein parempikin. Että pitää niinku maltaa...”

Yleisesti Heikkinen tavoittelee sitä, että kommunikointi olisi avointa ja vipitöntä. Pitkissä kuvauspäivissä hankalissa olosuhteissa esimerkiksi ulkomailla kaikille sattuu virheitä. Tärkeintä hänestä kuitenkin on, että

“...se liekki kuitenkin palaa siellä, että on niin suuri odotus ja innostus että saadaanko jotain kiinnostavaa kuvattua. Se on ihan mahtava juttu. Ja se ilo, jonka se sitten tuottaa, kun ymmärtää että saatiinkin jotain ihan hyvää jotakin kuvattua...”

Saara Cantellilla ja hänen kuvaajillaan yhteistyö kuvauspaikoilla menee niin, että Cantell keskittyy leimallisesti näyttelijöihin ja jättää teknisen puolen hyvin pitkälti kuvaajan ja hänen ryhmänsä vastuulle.

Cantell esimerkiksi toivoo, että kuvaaja päättää kiiretilanteissa, voiko valaisua nopeuttaa ja tehdä jotain puuttumaan jäävää jälkitöissä jos ollaan myöhässä.

Cantellille on myös tärkeää, että hän ja kuvaaja eivät ole kuvaustilanteessa liian kaukana toisistaan. Toisinaan hän joutuu olemaan kaukanankin kamerasta, että hän pystyy olemaan lähellä näyttelijöitä. Kuitenkin hän pyrkii välttämään tätä, että “supatteluysteys” kuvaajan kanssa säilyy katkeamattomana.

Cantell arvostaa kuvaajassa hyvää sosiaalista tajua, joka näkyy esimerkiksi suhteessa näyttelijöihin. Hyvä kuvaaja aistii, milloin vaikkapa ohjeet näyttelijän etäisyydestä ja paikasta kameraan nähden kannattaa kierrättää ohjaajan kautta. Yleensä on parasta, jos kuvaaja kertoo nämä tekniset ohjeet suoraan näyttelijälle, mutta joskus voi käydä niin, että näyttelijän keskittyminen hajoaa, jos kuvaaja antaa suoraan ohjeita. Tässä toki auttaa se, jos näyttelijät pitävät kuvaajasta - mikä on Cantellille tärkeä ominaisuus kuvaajassa myös.

Ohjaajalla tulee pitkissä kuvauksissa väsymyksen vallassa heikkoja hetkiä. Tällöin Cantellille on tärkeää, että kuvaaja on luottohenkilö, jonka kanssa voi purkaa päivän epäonnistumiset, eikä haittaa ollenkaan, jos kuvaaja osaa nostaa positiiviset asiat esille:

“... Hällforssin Maritalla on sellainen, että missä onnistuimme tänään, ja käydään läpi myös sitä että mitä opimme tänään ja missä onnistuimme tänään...”

Teresa Mecklinin ohjaamisissa tv-tuotannoissa aikataulut ovat kaikkein kireimmät verrattuna dokumenttiin tai fiktioelokuvaan. Se asettaa kuvaajalle tiettyjä erityisvaatimuksia.

Nopeus on tv-draaman kuvaamisessa kuvaajalle korostetun tärkeä ominaisuus. Kuvaajan täytyy pystyä tekemään kevyellä kalustolla ja käsivarakameralla nopeasti valmista jälkeä.

On myös hyötyä, jos kuvaaja pystyy leikkaamaan mielessään kohtausta jo sitä kuvatessaan ja tarjoamaan oma-aloitteisesti esimerkiksi cutaway kuvia, jos vaikuttaa siltä, että muuten kohtauksen kuljetus ja rytmi menee liian yksipuoliseksi. Tätä Mecklin kutsuu yhteisvastuuksi, eli kun kuvat on yhdessä suunniteltu, niistä kannetaan kuvaustilanteessa myös yhdessä vastuu:

“... tai sen täytyy olla hyvin tietoinen siitä, että se myös leikkauksellisesti toimii se kohtaus. Hyvä kuvaaja, jonka kanssa olen työskennellyt, niin tarjoaa sieltä sellaisia cut away kuvia aina välillä, kun huomataan kumpikin, että tässä on niin paljon dialogia, eikä meillä ole mahdollisuutta kuljettaa näitä ihmisiä kuin pisteestä a pisteeseen b. Niin meidän on pakko mennä sitten jollain cut away kuvalla niinkuin rytmittää tätä hommaa, ettei tästä tule aivan puuduttavaa...”

Mecklin arvostaa ja odottaa myös kuvaajan sisällöllistä mielipidettä kohtauksien toimivuudesta. Vaikka kohtaukset suunnitellaan ennalta huolella, itse kohtausta tehtäessä voidaan kuitenkin todeta, että se ei toimi ollenkaan niinkuin se on suunniteltu.

“... Välillähän tulee sellaisia tilanteita, että molemmat tajuaa, että tämä ei toimi yhtään, että tämä on ihan hirveä ja sit niinkun lähetään sieltä että tehdään master uudelleen täältä...”

“... että sitten tietysti se on ihanaa, jos kuvaaja on samaa mieltä. Ja lähtee siihen sitten mukaan, koska se vaikeuttaa kaikkien elämää, että jotain suunniteltua muutetaan...”

Mecklin sanoo vastavuoroisesti kunnioittavansa kuvaajan työtä ja antavansa tälle aikaa tehdä jotain hankalaa kuvaa niin kauan, että skarppi ja muutenkin teknisesti riittävän hyvä versio saadaan otettua.

KUVAUSTEN JÄLKEEN

Kuvausten jälkeen kuvaajan vastuuseen kuuluu ohjaaja-kuvaaja työsuhteesta riippuen leikkausversioiden jonkunasteinen kommentointi ja värimäärittely. Tämä vaihtelee paljon haastateltujen ohjaajien tapauksissa.

Markku Heikkinen käyttää usein samaa tuottaja-kuvaajaa dokumenteissaan, ja tämä on koko leikkausprosessissa mukana *“täysin suvereenina ajattelijana”*. Joskus pienemmissä tilaustöissä ja lyhytelokuviissa kuvaaja toimii myös varsinaisena leikkaajana.

Värimäärityksessä Heikkinen käy läpi joitain yleisiä linjauksia kuvaajan kanssa, mutta hän ei halua olla värimäärityksessä päämääröimässä, jo sen kalleudenkin vuoksi. Sitä hän pitää kuvaajan vastuulle kuuluvana hienosäätönä.

Saara Cantell hyödyntää leikkausvaiheessa kuvaajaa *“uusina silminä”*. Kun hän on saanut leikkauksen lähelle valmista, hän pyytää kuvaajan katsomaan ja kommentoimaan leikkausversiota. Kuvaaja kiinnittää myös helposti huomiota oman työnsä puutteisiin ja näin tuo tuoreiden silmien lisäksi uuden näkökulman elokuvan katsomiseen.

Värimäärittelystä Cantell puhuu oikeastaan täsmälleen samalla lailla kun Heikkinen. Kuvaajan kanssa määritellään yleiset linjat, mutta itse värimäärittely on kuvaajan vastuulla, ja Cantell vain piipahtaa katsomassa värimääriteltyjä pätkiä elokuvasta.

Teresa Mecklinin ohjaamissa tv-sarjoissa jaksojen leikkaaminen on leikkaajan ja ohjaajan välistä yhteistyötä, koska kuvaaja voi olla jo suunnittelemassa seuraavaa kuvausjaksoa toisen ohjaajan kanssa.

Mecklin kuitenkin haluaa kunnioittaa kuvaajan työtä niin, että jos esimerkiksi pitkiä ajoja tai kraanakuvia on pätkitty paljon palasiksi, hän pyrkii ainakin jollain tavalla saamaan kuvaajalle tietoon, että näin on jouduttu tekemään kohtauksen rytmin vuoksi. Jälkityövaiheessa näkyy sama kunnioitus kuvaajan työtä kohtaan kuin on ajan antamisessa vaikeuden kuvien tekemiseen kuvausvaiheessa.

4. POHDINTAA JA JOHTOPÄÄTÖKSET

YLEISTÄ

Ohjaajahaastatteluissa nousi esiin ainakin kaksi asiaa, joiden pohjalta voitaisiin mahdollisesti parantaa sopivien kuvaajien löytymistä eri projekteihin. Samoin voitaisiin ehkä myös helpottaa pitkään kuvausvaiheessa olevien dokumenttien kuvaajapulmia. Osaltaan parannukset auttaisivat mahdollisesti myös kuvaajien työtilannetta.

Markku Heikkinen tuo omassa haastattelussaan esiin, ettei hän tiedä, mistä kuvaajia voisi etsiä ja löytää. Hän miettii, että pitäisi olla vaikka jonkinlainen portaali, mistä kuvaajia voisi hakea ja heidän töihinsä tutustua.

Heikkinen harmittelee myös sitä, että hän joutuu kuvaamaan usein myös itse vaikka on mielestään vain OK kuvaaja, ei ammatikuvaajan tasoinen. Heikkisen mukaan hänen opiskellessaan ei dokumentaristeille juuri ollut tarjolla kuvauksen opetusta. Dokumenttiohjaajien koulutukseen olisikin varmaan hyvä lisätä käytännön kuvauksen ja myös pienimuotoisen valaisun opetusta. Vähintäänkin halukkaille sitä olisi hyvä olla saatavilla.

Portaali olisi varmaan hyödyllinen vaikka monella kuvaajalla on omat nettisivut. Ne ovat kuitenkin hajallaan ja löytyvät lähinnä jos ohjaaja jo tietää kenestä kuvaajasta halua lisätietoja. Esimerkiksi Aalto-yliopisto voisi perustaa valmistumisvaiheessa oleville kuvaajille portaalin tai nettisivuston, jossa heidän töitään ja showreelinsä olisivat esillä samaten kuin esittelyt heistä. Tämän portaalin olemassaolosta voisi informoida pitkän elokuvan, dokumentin, tv-tuotannon ja mainoselokuvatuotannon alalla toimivia tuotantoyhtiöitä ja Suomen elokuvaohjaajien liittoa sekä dokumenttikiltaa.

Toki useimmiten kuvaajat palkataan jo aiemmin käytetyistä kuvaajista tai suositusten pohjalta, mutta haastattelujen perusteella ohjaajalla saattaa olla halua tai tarve kokeilla myös täysin uusia kuvaajia. Portaalista ohjaajat voisivat hakea esimerkiksi kuvaajia joiden tyyliä on jotain samaa kuin mitä tekeillä olevan elokuvan tyyliksi on kaavailtu.

Portaalissa voisi olla myös työilmoituspalsta, jossa esimerkiksi dokumenttiohjaajat voisivat hakea kuvaajaopiskelijoita kuvaajiksi ennakkotutkimusmatkoilleen. Näin Markku Heikkisen kaltaisille ohjaajille, jotka haluaisivat kokeilla uusia tekijöitä, olisi ainakin yksi kanava mitä kautta verkostoitua ja tutustua kuvaajiin.

Samalla kuvauksen opiskelijat saisivat ammattituotantoon verrattuna vähäpaineisessa työtilantessa kokemusta ammattimaisesta dokumenttikuvaamisesta. Joku korvaussysteemi tähän yhteyteen pitäisi tuki myös kehitellä, jos ei kuvauskeikoista sitten saisi opintopisteitä.

Portaalin/nettisivuston tarkoitus olisi tietysti myös auttaa kuvaajia työllistymään. Esimerkiksi dokumenttien ennakkomatkoilla kuvaamalla kuvaajaopiskelija voisi solmia kontakteja ohjaajiin, joiden olisi helpompi ottaa hänet myöhemmin ammattitöihin, kun kokemus yhdessä tekemisestä olisi jo takataskussa.

ITSELLE OPIKSI

Ensimmäinen perusedellytys ammattimaiselle toimimiselle kuvaajana tietenkin on, että hallitsee välineensä ja siihen liittyvän tekniikan. Haastatellut ohjaajatkin pitivät sitä niin itsestään selvänä että sitä ei edes mainittu. Lisäksi esim. Saara Cantell on sitä mieltä että nimenomaan kuvausta voi järkevästi opiskellakin:

“... Kuvausta jos mitä niin voi kyllä oppia koulussa tosi hyvin...”

Tekniikan hallinta on tärkeää, mutta se on vain väline elokuvan tavoitteiden saavuttamiseksi. Esimerkiksi Yhdysvaltalainen elokuvaaja **Stephen H. Burum** puhuu tekniikasta ennen muuta tarinan kertomisen välineenä näin:

“You understand the technology and make it your own. The shocking thing is that I am not very interested in photography. I know how to do it and studied all my life to be very proficient at it, but it is not the interesting thing. I am more interested in telling a story and watching the actors act than I am in any photographic system. It is just means to an end.” (Fauer 2009, 40)

Jotta oma tekninen taito nousisi itsestäänselvyyden tasolle ja pysyisi siellä, sitä pitää jatkuvasti kehittää. Esa Vuorisen mukaan yksi hyvä tapa kuvaajalle on pyrkiä tekemään aina parhaimpien ja osaavimpien saatavilla olevien henkilöiden kanssa.

Huippuryhmää ei kannata arastella, vaikka olisi itse kokemattomampi kuin he, koska heidän kanssaan työskennellessään saa parhaan tuen ja opin. (vrt. Boyle 2017)

Teknisen osaamisen lisäksi tämän haastattelututkimuksen ohjaajat edellyttivät kuvaajalta monia muitakin ominaisuuksia. Muun muassa innostusta, intohimoa ja oikeanlaista persoonaa.

Innostuminen on tietysti helpointa, jos kyseessä on projekti, jota kohtaan tuntee intohimoa. Silloin on helppo heittäytyä täysillä mukaan ja antaa kaikkensa. Aina ei näin kuitenkaan ole.

Jos projekti ei ole kovin innostava, olisi helpointa tietysti kieltäytyä. Ohjaajankin osa käy kohtuuttoman raskaaksi, jos kuvaaja on puolivalolla tekemässä jotain, mihin ohjaaja on omalla arvovallaan ja intohimollaan sitoutunut. Aina ei kuvaajalle kuitenkaan ole varaa tai ei ole järkevää kieltäytyä. Tällöin voi motivoitua ja kehitellä innostusta tutustumalla aiheeseen taustatutkimusta tekemällä Caleb Deschanelin tavoin. (vrt. sivu 17) Tällä tavalla juttu voi alkaa tuntua enemmän omalta ja innostus voi herätä sitä kautta. Itseään voi motivoida myös sillä, että jos työn alla oleva projekti kyseisen ohjaajan kanssa menee hyvin, voi palkintona olla myöhemmin lähtökohtaisesti innostavampi projekti saman ohjaajan kanssa. Jokainen projekti on myös mahdollisuus kerryttää valmista materiaalia josta voi olla hyötyä jonkun tulevaisuuden keikan saamisessa. Aina on

mahdollista myös oppia jotain uutta tai parantaa rutiinitasoaan.

Persoonansa ei voi projektikohtaisesti muuttaa eikä ole syytäkään, vaan pikemminkin pyrkiä ammentamaan omasta persoonastaan kokonaisvaltaisesti. Tätä käsittelee runoilija Fernando Pessoa runokokoelmassaan *Hetkien vaellus*:

*“Pane kaikki mitä olet, pienimpäänkin mitä teet.
Älä itsessäsi mitään liioittele, älä mitään sulje pois.
Kuu mahtuu lampeen, koska se paistaa niin korkealta.”*

Vaikka persoonansa ei voi muttaakaan, kannattaa kuitenkin pyrkiä analysoimaan käytöstään työryhmässä. Markku Heikkisen mukaan kuvaaja voi ehkä olla mulkkukin, mutta hänen on pystyttävä se hyvin piilottamaan. Kuvaajan antautuminen työlleen koko persoonallaan lujittaa ohjaajan ja kuvaajan keskinäistä luottamusta, jota haastatellut ohjaajat pitivät tärkeänä.

Clint Eastwoodin vakikuvaaja **Tom Stern** vertaa tätä suhdetta lääkärin ja poltilaan, asianajajan ja päämiehen sekä papin ja ripittäytyvän suhteeseen. Ilman sellaista syvää molemminpuolista luottamusta ja arvostusta olisi vaikea työskennellä yhdessä. (Fauer 2009, 325)

Kaikki haastatellut ohjaajat kertovat olevansa kiitollisia, jos kuvaajalla on elokuvaalista sivistystä, mutta myös annettavaa muilta elämänalueilta. Kaikkinaiset kiinnostuksen kohteet - olivat ne sitten kulttuurin, politiikan, urheilun tai miltä tahansa muulta alalta – tuovat kuvaajalle sitä henkistä pääomaa ja sivistystä mitä hän sitten voi tuoda mukanaan tuotantoon omina näkemyksinään ja ideoinaan.

Koulutusta sinänsä tai siitä saatua todistusta ei kukaan haastatelluista ohjaajista pidä itseisarvona. Kuitenkin se, että on ylipäättään hakeutunut ja päässyt opiskelemaan alaa ja jaksanut opiskella kaikista pettymyksistä ja prässäämisestä huolimatta kertoo heidän mielestään ihmisestä hyvää. Koulutuksella on myös merkitystä verkostoitumisessa ja sitä kautta ammattimaisten työmahdollisuuksien saannissa.

Toivottavasti minullakin nyt tämä kohta tulee 18 vuoden elokuvaopintojen ja 22 vuoden korkeakouluopintojen jälkeen viimeinkin kuntoon.

LIITE 1. HAASTATTELUKYSYMYKSET OHJAAJILLE

1. Käytätkö mieluiten aina samaa tai samoja kuvaajia? (projektin tyyppi/kuvaajan saatavuus)
2. Miten kuvaajasuhteesi ovat aikanaan syntyneet, jos käytät mieluiten samoja kuvaajia?
3. Mikä kuvaajassasi on sellaista, että haluat mieluiten juuri heidät?
4. Jos valitset/valitsisit uutta kuvaajaa, miten/mistä häntä etsit ja valikoit? (esim. vakikuvaajan/ohjaajakollegoiden suositukset)
5. Mitä asioita kuvaajasta haluat tietää ennen kuin päätät valita juuri hänet?
6. Vai onko tilanteita, jolloin joku muu päättää kuvaajan?
7. Miten suuri merkitys kuvaajan opinnoilla ja tutkinnolla on?
8. Mikä merkitys on kuvaajan työskentelynopeudella? (esim. valaisu, fiktio)
9. Pyydätkö nähdäksesi hänen aiempia kuvauksiaan ja mihin niissä kiinnität huomiota?
10. Minkä painoarvon annat kuvaajan huippupätevyydelle versus sinun ja kuvaajan välisen kemian toimivuudelle?
11. Missä vaiheessa otat kuvaajan mukaan suunnitteluun?
12. Kumpi suunnittelee kuvauksen yleisperiaatteet ja tyyllilajin vai lähdetäänkö yhdessä suunnittelemaan tyhjältä pöydältä?
13. Kumpi tekee kuvasuunnitelman ja miten tarkasti sitä noudatetaan?
14. Miten kuvauspaikat valitaan sinun töissäsi?
15. Millaista tukea kaipaat kuvaustilanteessa kuvaajalta? (esim. kuvaajan support ja asenne kuvauspaikalla projektin sisällöstä riippumatta)
16. Miten suuri merkitys mielestäsi on kuvaajan laajalla yleistiedolla elokuvataiteesta yleensä ja esimerkiksi tunnettujen elokuvien kuvaustyyleistä?
17. Miten paljon vastuuta mielestäsi kuvaajan tulisi ottaa loppuloksesta ja miten se vaikuttaa ratkaisuihin kuvaustilanteessa? (eli onko hyvä että kuvaaja esim. esittää perusteltuja, ohjaajan näkemyksestäkin vastakkaisia mielipiteitä kuvaratkaisujen suhteen vai että kuvaaja tulee vain "töihin")
18. Miten vahva käsitys sinulla tavallisesti on projektin visuaalisesta ilmeestä ja miten kuvaaja voi tätä ennakkosuunnittelussa parhaiten tukea?
19. Onko sinulla kokemuksia tilanteista joissa kommunikaatio ei ole toiminut puolin tai toisin? Jos on, oletko käyttänyt ko. kuvaajaa uudestaan?
20. Miten suhtaudut kuvaajan mahdollisesti esiin tuomiin teknisiin kysymyksiin tai vaatimuksiin? (esim. kameravalinta, valaisuvalinnat ym.)
21. Kuvauksen jälkeen miten paljon toivot kuvaajan kanssa yhteistyötä esim. leikkauksen valmistelussa?
22. Yhteenvetona: mikä mielestäsi on tärkeintä kuvaajan ja ohjaajan tuloksekkaan yhteistyön kannalta?
23. Miten paljon haluat / siedät kuvaajan puuttuvan näyttelijäntyöhön?
24. Miten kommunikointi näyttelijöiden suuntaan hoidetaan?
25. Miten mielellään siirrät vastuun kuvaajalle hankalissa tilanteissa?

LÄHTEET

Aaltonen 2011: Aaltonen Jouko: Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekjän opas. Like Kustannus 2011.

Bergman 1973: Bergman Ingmar: Bergman on Bergman. New York. Simon and Schuster. Lainattu Frost 2009.

Bergman 1987: Bergman Ingmar: Laeterna Magica. Mustelmat. WSOY 1988

Bettman 2003: Bettman Gil: First time director. How to make your breakthrough movie. Michael Wiese Productions 2003.

Boyle 2017: Boyle Geoff: Why you should hire experienced crew / Geoff Boyle / CookeOpticsTV / Youtube

Brown XiV: Brown Blain: Cinematography. Theory and practice. Image making for Cinematographers and Directors. Elsevier Inc., 2012, 2. Painos

Curran Bernard 2007: Curran Bernard Sheila: Documentary Storytelling. Making More Dramatic Nonfiction Films. Elsevier inc. 2007, 2. painos.

Fauer 2009: Fauer Jon: Cinematographer style. The complete interviews. The American Society of Cinematographers 2009

Finler 1985: Finler, Joel W: The movie directors story, Octopus Books 1985

Forman/Novak 1994: Forman Miloš/Novak Jan. Otetaan hatkat. Elokuvaohjaajan muistelmat. Otava 1996

Frost 2009: Frost Jacqueline: A Guide for Creative Collaboration. Cinematography for Directors. Michael Wiese Productions 2009

Hampe 2007: Hampe Barry: Making documentary films and videos. A practical guide to planning, filming and editing documentaries. Henry Holt and company LLC 2007, 2. painos.

Hytönen & Mandart 2004: Hytönen Jukka & Mandart Pamela: Kamera käy! Elokuvaaja Kari Sohlbeg. Like 2004.

Lumet 2004: Lumet, Sidney: Elokuvan tekemisestä. Gummerus 2004

Singer 2007: Singer Irving: Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher. Reflections on his creativity. MIT Press 2007

Tekijä Tuukka Ylönen

Työn nimi Tolkullinen hullu, eli hyvän kuvaajan ainekset

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuvaus

Vuosi 2017

Sivumäärä 32

Kieli Suomi

Tiivistelmä

Tämä maisterintutkielma tarkasteli elokuvantekemisen ammattikenttää elokuvaajana toimimisen näkökulmasta. Työn tavoitteena oli tutkia ominaisuuksia, joita ohjaajat edellyttävät hyvältä kuvaajalta. Aihe on tärkeä, koska siitä ei ole paljon suomenkielistä aineistoa saatavilla, ja tämän asian hallinta on olennaista kuvaajan työmahdollisuuksien saannin kannalta.

Tavoitteena oli selvittää kolmea eri alan – dokumenttielokuva, tv-draama ja fiktioelokuva – ohjaajaa haastatteleamalla, millaisia ominaisuuksia he kuvaajissa arvostavat ja mikä tekee kuvaajasta heille houkuttelevan yhteistyökumppanin.

Työn taustana käytettiin elokuvaajan ja ohjaajan suhdetta käsitteleviä teoksia, ohjaajien kirjoittamia kirjoja sekä elokuvaajien haastatteluista koostettuja kirjoja. Tutkimusaineisto koostui kolmen ohjaajan, dokumenttiohjaaja Markku Heikkisen, fiktio-ohjaaja Saara Cantellin ja tv-sarjojen ohjaaja Teresa Mecklinin videoiduista haastatteluista. Haastattelukysymyksillä etsittiin hyvän kuvaajan kriteerejä. Tutkielma kirjoitettiin litteroitujen haastattelujen ja kirjallisuusaineiston pohjalta.

Tutkielmassa kävi ilmi, että ohjaajat pitävät ammattikuvaajan teknistä osaamista itsestäänselvytenä. Kuvaajan houkuttelevuuden yhteistyökumppanina ratkaisivat muut ominaisuudet. Ohjaajat arvostavat kuvaajissa mm. innostusta ja intohimoa projektia kohtaan sekä vankkaa keskinäistä luottamusta ohjaajan ja kuvaajan välillä. Lisäksi pidettiin arvossa taitoa luoda luottamuksellinen suhde näyttelijöihin, laajaa yleissivistystä, rohkeutta, avarakatseisuutta ja omaa vahvaa näkemystä sekä monipuolista panosta elokuvaan. Kävi myös ilmi, että ohjaajille olisi hyötyä portaalista, missä voisi tutustua elokuvaajiin ja heidän töihinsä uusien yhteistyökumppanien löytämiseksi.

Tutkielman havaintoja ja haastatteluista tehtyä videota voitaisiin hyödyntää elokuvaajien opetuksessa. Olisi myös syytä selvittää mahdollisuutta perustaa portaali, jossa valmistumisvaiheessa olevien elokuvaajien töitä ja heitä henkilöinä esiteltäisiin. Kuvaus- ja valaisuopetuksen tarjoaminen dokumenttiohjaajille näyttäisi myös tarpeelliselta.

Avainsanat elokuvaaja, ohjaaja, elokuvaus, haastattelututkimus, yhteistyö

Author Tuukka Ylönen

Title of thesis Tolkullinen hullu, eli hyvän kuvaajan ainekset

Department Department of Film, TV and Scenography

Degree programme Cinematography

Year 2017

Number of pages 32

Language Finnish

Abstract

This Master's thesis studies the field of film industry from the point of view of the cinematographer. The idea of the thesis was to study qualities that directors expect from good cinematographers. This is an important issue as there is not a lot of literature in Finnish available from the subject matter and it is essential for a cinematographer to understand these matters from the point of view of being employed.

The goal was – by interviewing three directors of different disciplines, that is documentary film, tv-fiction and feature film – to find out what kind of qualities in cinematographers they value and what makes cinematographer a desirable collaborator from the director's point of view.

As theoretical basis of the work the following were used: Books on the working relationship between cinematographer and director, books written by directors about filmmaking in general and books where cinematographers are interviewed. Research material consists of interviews of three directors: Documentary director Markku Heikkinen, feature film director Saara Cantell and tv-drama director Teresa Mecklin. The interview questions concentrated on criteria for a good cinematographer from director's perspective. The thesis was written from the basis of transcriptions of the interviews and the literary material.

In the thesis it appears that the directors take the technical expertise of the cinematographers as granted. The desirability of the cinematographer was decided on other factors. These include enthusiasm and passion towards the project and strong mutual trust between the director and the cinematographer. Additionally the ability to win the confidence of the actors, high level of sophistication, bravery, open mindedness and strong personal vision were highly valued. It also was proven that directors would benefit from a web portal where they could search new prospective collaborators.

The results of the thesis and the video made out of the filmed interviews could be used in teaching of the cinematography students. It would also be worth considering building a web portal where cinematography student's works and personality could be showcased. Also teaching of camerawork and lighting for documentary directors would be needed.

Keywords cinematographer, director, cinematography, interview, collaboration
